НА МНОГОЛѢТНЕМЪ ОПЫТѢ ОСНОВАННЫЯ

ПРАВИЛА

ПРЕПОДАВАНІЯ

ФОРТЕПЬЯННОЙ ИГРЫ,

СОСТАВЛЕННЫЯ

АДОЛЬФОМЪ ГЕНЗЕЛЬТОМЪ.

РУКОВОДСТВО

для преподавателей и учениц во ввѣренныхъ его надзору казенныхъ заведеніяхъ.

С. ПЕТЕРБУРГЪ, у Ѳ. СТЕЛЛОВСКАГО,

въ Большой Морской, въ домѣ Лауферта, № 27.



Въ продолженіе служенія моего въ казенныхъ женскихъ учебныхъ заведеніяхъ въ качествѣ главнаго наблюдателя по части музыкальнаго образованія, дознано мною неоднократнымъ опытомъ,—въ особенности-же въ послѣдніе годы,—что основанныя на лежащихъ на мнѣ обязанностяхъ требованія мои называются ошибочно, а со стороны учителей и преднамѣренно, **„методою Гензельта“**, при чемъ присовокупляютъ они, что «не каждый можетъ преподавать по методѣ Гензельта, что каждый гораздо успѣшнѣе можетъ учить по своей собственной», и т. д.

Это побудило меня поставить въ виду всѣхъ гг. преподавателей и преподавательницъ мой взглядъ на обученіе и высказать отнюдь не то, о чемъ исключительно говорится по этому предмету въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ въ **моей** или въ чьихъ бы то ни было методахъ, — но выяснить научную теорію преподаванія, основанную на непоколебимыхъ и неприкосновенныхъ началахъ искусства, которыя хорошо извѣстны не только каждому учителю музыки и каждому музыканту-спеціалисту, но заключаются въ каждой порядочной фортепьянной школѣ. Пусть тѣ, которые не желаютъ подчиниться моимъ требованіямъ, — слѣдовательно уклоняются отъ прямаго исполненія своихъ обязанностей,—приписываютъ себѣ самимъ вредныя для ихъ служебныхъ отношеній послѣдствія такого упорства.
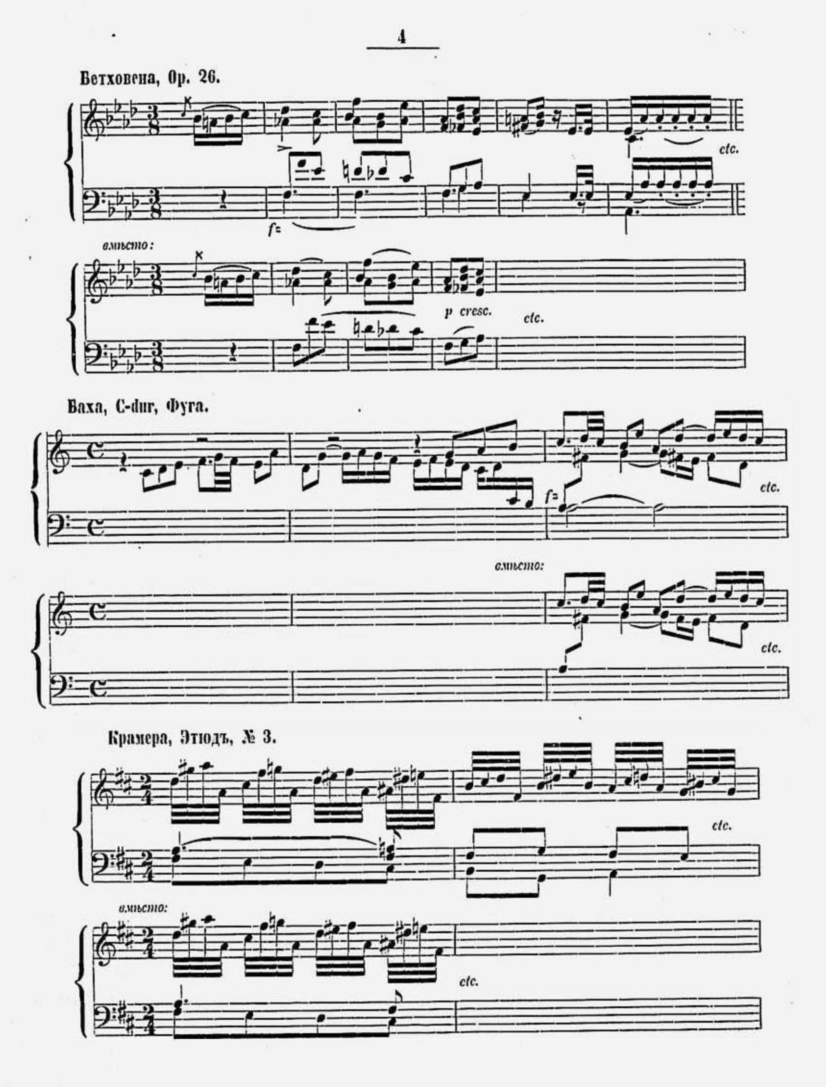
Какъ отвѣтственный инспекторъ, я не могу допустить, чтобы наше юношество, предназначаемое большею частію быть музыкальными авторитетами цѣлыхъ семействъ, даже цѣлыхъ мѣстностей, ограничивало все свое музыкальное образованіе неправильнымъ заучиваніемъ фортепьянныхъ піэсъ. Задача наша состоитъ въ томъ, чтобы образовывающееся юношество было въ состояніи преподавать другимъ то, что̀ оно изучило, или поставить это юношество на такой путь, на которомъ оно не нуждалось бы въ посторонней помощи при дальнѣйшемъ изученіи игры на фортепьяно. Словомъ сказать:

Въ учебныхъ заведеніяхъ нашихъ должно быть обращаемо вниманіе не столько на щеголеватость или блескъ игры, сколько на основательное ея изученіе, потому что только основательнымъ изученіемъ достигается блескъ ея,—точно также, какъ чтеніе нотъ съ перваго на нихъ взгляда—a prima vista—достигается собственнымъ прилежаніемъ, часто безъ помощи учителя.

Многоголосность, такъ называемая полифонія, составляетъ для фортепьяно высшій интересъ и возвышаетъ этотъ инструментъ почти надъ всѣми другими. Во всѣхъ прочихъ отношеніяхъ оно уступаетъ большой части инструментовъ, и потому совокупный стиль всегда признается высшею степенью фортепьяннаго творчества, т. е. сочиненія и исполненія.
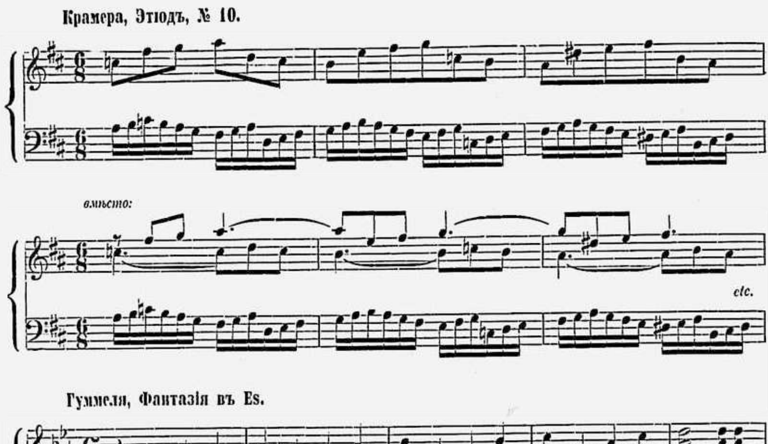
Хотя невозможно требовать, чтобы въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ, которыя не представляютъ собою консерваторій и не предназначены быть таковыми, и въ которыхъ время и средства ограничены,—ученицы преимущественно отличались въ многоголосности и ея эстетично-звучности или полифоніи, но, какъ будущія преподавательницы, онѣ не могутъ быть чужды ей, и должны не только **сами** имѣть правильныя о ней понятія, но и быть въ возможности **распространять** оныя. Мнѣ случалось, однакоже, отъ окончившихъ курсъ ученицъ слышать слѣдующій способъ исполненія, неодобрительный въ глазахъ каждаго знатока музыки и оскорбительный для всякаго слуха. Такъ:
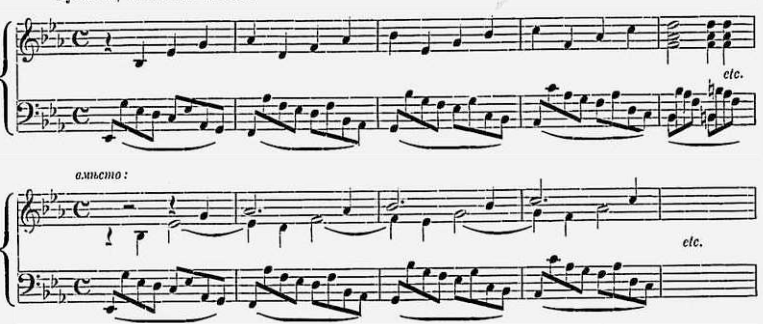
*



или такое исполненіе, которое хотя и не оскорбляетъ слуха, но выходитъ пусто, безцвѣтно и свидѣтельствуетъ, какъ о недостаточности познаній ученика, такъ и объ отсутствіи надлежащаго вниманія со стороны преподавателя.

Напримѣръ:



Гуммеля, Фантазія въ Es.
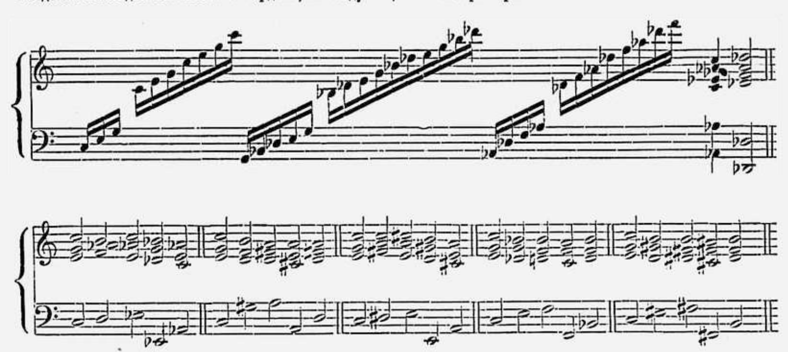


Не трудно себѣ представить, чего можно ожидать отъ ученицы, которая подобнымъ образомъ исполняетъ фразы, приведенныя въ вышеозначенныхъ примѣрахъ. Не лучше ли, чтобы каждый обратилъ все свое вниманіе на совершенную возможность отчетливаго исполненія помощію собственной внимательности, вмѣсто того, чтобы извиняться «методою Гензельта, которая будто-бы не всѣмъ доступна».

При допущеніи столь грубыхъ погрѣшностей противъ первоначальной теоріи игры на фортепьяно, каждый специалистъ, преимущественно изъ отвѣт-

ственныхъ, обязанъ преслѣдовать и обнаруживать ихъ, въ тѣхъ заведеніяхъ, гдѣ онѣ укоренились. Сюда же относятся и ошибки ученика въ несоблюденіи послѣдовательности аккордовъ, въ модулированіи и даже въ самой импровизаціи, получающія свою жизненность по одному только тщеславію, но въ сущности — чрезвычайно предосудительныя.

Напримѣръ:



Это было бы еще сносно въ такомъ случаѣ, еслибы до нѣкоторой степени усвоены были всѣ необходимыя подготовительныя познанія; при отсутствіи же существенныхъ познаній, это — не что иное, какъ пусканіе пыли въ глаза, механическіе наброски безъ всякой цѣли, выраженія науки безъ раціональнаго основанія,—и потому именно, что обнаруживаютъ невѣжественность въ **теоріи**, между тѣмъ какъ объ теоріи этой, соприкасающейся къ музыкальному творчеству, рѣчь могла бы быть только *по* совершенномъ и полномъ усвоеніи **теоріи игры на фортепьяно.**

Самыя необходимыя послѣдствія такихъ предосудительныхъ ошибокъ состоятъ въ томъ, что подобныя ученицы начинаютъ признавать за собою способность къ модуляціи и импровизаціи, и примѣняютъ мечтательныя познанія свои къ дѣйствительности въ кругу родныхъ и цѣлаго общества. Но тщеславіе приводитъ: ихъ самихъ — только къ грустному разочарованію, а казенныя заведенія наши—къ справедливымъ упрекамъ.

Отъ всѣхъ учебныхъ заведеній нашихъ, за весьма немногими исключеніями, мы требуемъ:

1) Общее теоретическое изученіе пѣнія, — не по отношенію къ выработкѣ голосовъ, но какъ способъ общаго музыкальнаго образованія.

2) Раціонально-научную теорію фортепьянной игры.

Къ исполненію обѣихъ этихъ задачъ, находящихся въ такой тѣсной связи между собою, должно быть обращено все наше вниманіе. Только такимъ способомъ можемъ мы достигнуть результата: приготовлять основательныхъ исполнительницъ и учительницъ по части игры на фортепьяно. Времени, удѣляемаго намъ на занятія музыкою, едва достаточно для необходимыхъ упражненій въ бѣглости пальцевъ; никогда не принесетъ намъ пользы раздробленіе этого времени между занятіями другою еще теоріею, которая не можетъ быть изучена нашими ученицами въ ея дѣйствительности, а только предложена для вида—слѣдовательно крайне поверхностно.
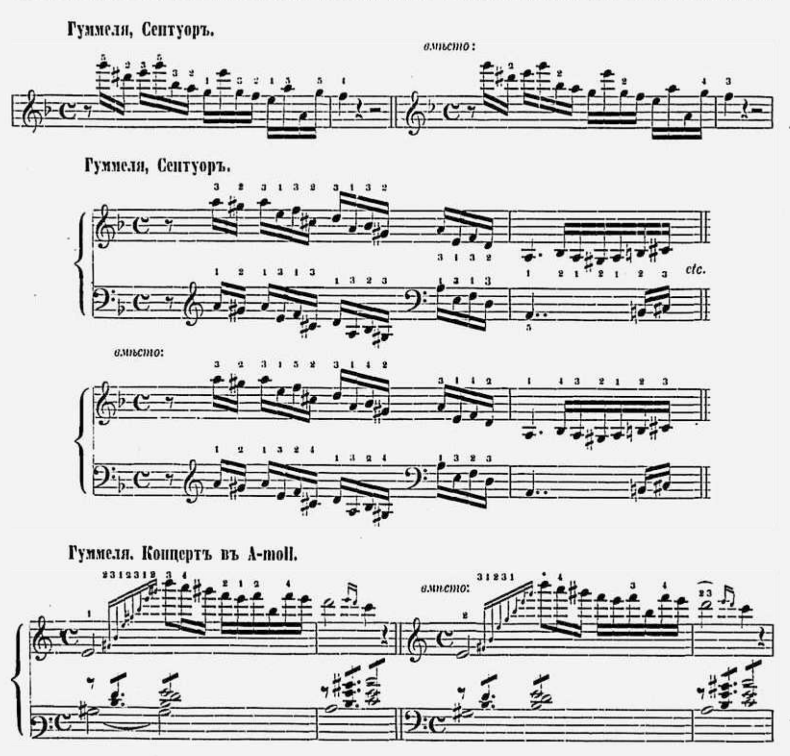
Другой вредъ, происходящій отъ пренебреженія многоголосной, или эстетично-звучной игры, заключается въ слѣдующемъ:

Бываютъ учителя, которые предполагаютъ доказать свое усердіе тѣмъ, что при каждой нотѣ означаютъ, которымъ пальцемъ слѣдуетъ ее ударить, даже въ тѣхъ случаяхъ, когда распредѣленіе пальцевъ соотвѣтствуетъ общимъ правиламъ, или подразумѣвается само собою, или наконецъ когда рѣшительно все равно, которымъ пальцемъ ни была бы взята нота,—короче сказать, какъ будто бы игра на фортепьяно существуетъ для того только, чтобы въ строгомъ порядкѣ перемѣнять пальцы.

Такой способъ преподаванія, кромѣ напрасной потери времени, вреденъ еще и потому въ особенности, что, отучая учащагося отъ размышленія, дѣлаетъ изъ него простаго подражателя, подобіе машины,—а неизбѣжнымъ послѣдствіемъ этого бываетъ то, что многое, гораздо болѣе важное и существенное, оставляется безъ всякаго вниманія со стороны преподавателя.
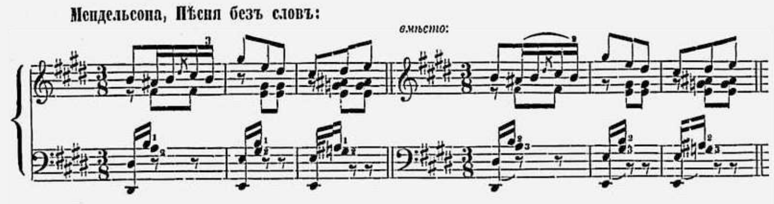
Бываютъ и такіе учителя (и это конечно самые плохіе), которые ученицамъ своимъ никогда не излагаютъ своихъ замѣчаній и объясненій письменно, предоставляя себѣ такимъ образомъ право требовать отъ нихъ чего-то строго-обдуманнаго и основательнаго, потому что во всемъ полагаются на ихъ собственное пониманіе и соображеніе, которыя рѣдко могутъ находиться въ полномъ своемъ развитіи въ дѣтскомъ возрастѣ,—или довѣряютъ дѣтскому инстинкту, который еще самъ не можетъ дать себѣ отчета.

Не нахожу словъ для порицанія такого преподаванія и привожу здѣсь примѣры этого непостижимаго способа исполненія, которому подвержены ученицы подобныхъ преподавателей,—не взирая на то, что онѣ по прилежанію своему нерѣдко считаются первыми въ какомъ-нибудь высшемъ учебномъ заведеніи.
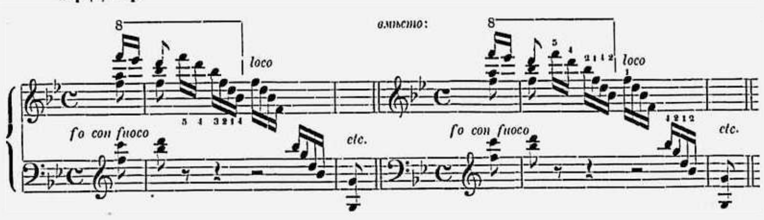




Мендельсона, Пѣсня безъ словъ:
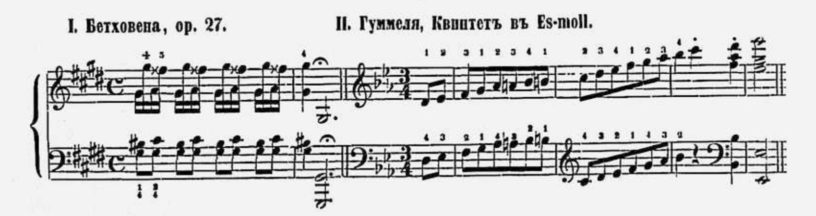


Герца, вар.
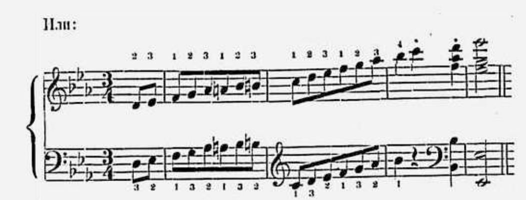


Само собою разумѣется, что въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ ничего не обозначено, вся вина должна пасть на одного только учителя. Стало быть, это — не что иное, какъ пренебреженіе имъ своего долга, потому что въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ существуетъ только правильный и опытомъ дознанный способъ исполненія,— способъ этотъ, весьма естественно, не можетъ быть возпроизведенъ самимъ ученикомъ, а учитель—не дѣлаетъ необходимыхъ замѣчаній; не говорю уже о томъ, что однажды написанное для одного ученика можетъ быть пригодно для всѣхъ прочихъ.

Каждый сколько-нибудь замѣчательный фортепьянный исполнитель безъ сомнѣнія помнитъ, что только послѣ продолжительнаго опыта, только послѣ длиннаго ряда ошибокъ — а можетъ быть даже случайно—достигъ онъ желаемой правильности и эстетичности въ исполненіи, къ которымъ съ-разу привело бы его одно лишь краткое указаніе истиннаго и опытнаго въ этой спеціальности артиста. Нижеслѣдующіе примѣры никакъ не могутъ быть отчетливо и правильно исполнены ученикомъ безъ особаго указанія ему самаго способа исполненія, потому что болѣе соотвѣтственное распредѣленіе пальцевъ, какъ непремѣнный результатъ долголѣтней опытности, до того близко къ желаемому *совершенному* выполненію, что ускользаетъ отъ вниманія ученика,—между тѣмъ какъ самыя фразы, въ этихъ примѣрахъ выраженныя, едва ли возможно исполнить какимъ-либо инымъ способомъ эстетичнѣе и вѣрнѣе.
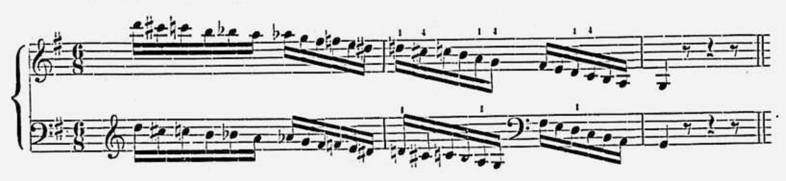
I. Бетховена, ор. 27. **II. Гуммеля, Квинтетъ въ Es-moll.**
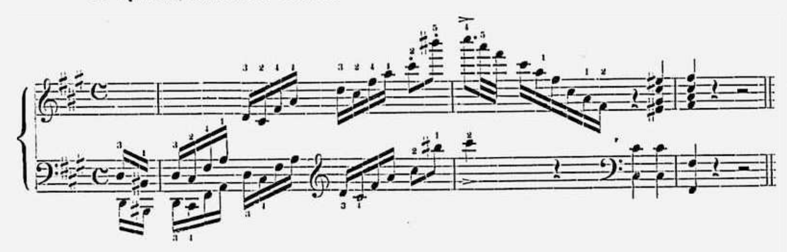


Или:
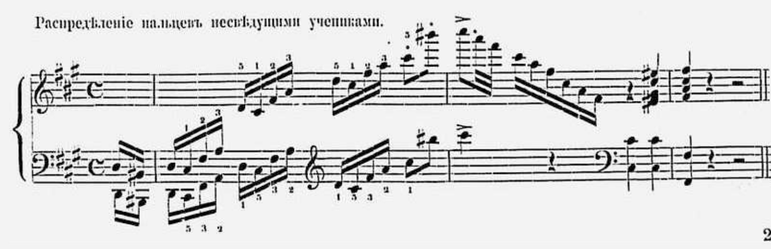


III. Мошелеса, Концертъ въ G-moll.
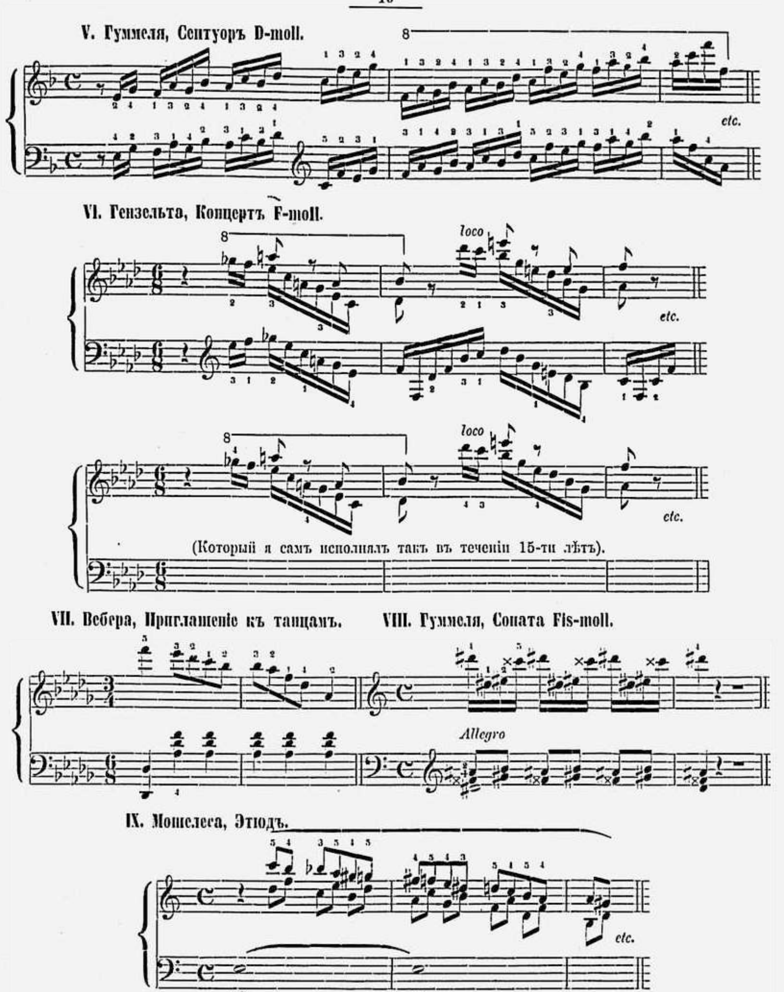


IV. Гуммеля, Соната въ Fis-moll.
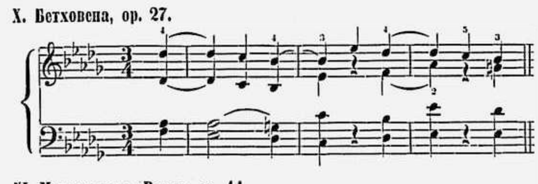


Распредѣленіе пальцевъ несвѣдущими учениками.
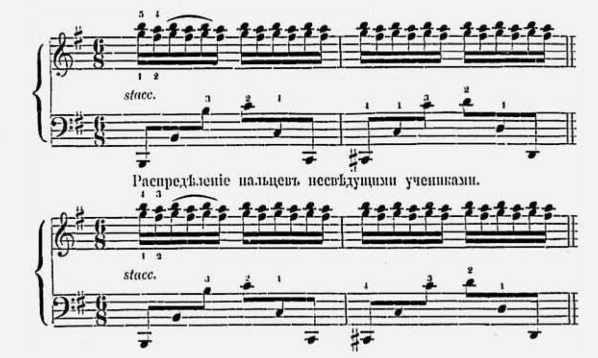






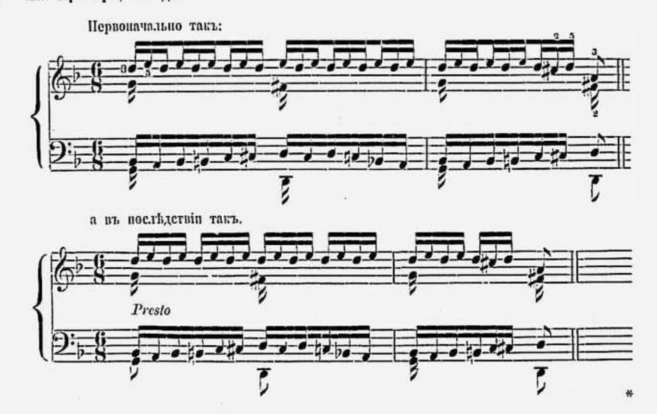
X. Бетховена, ор. 27.



XI. Мендельсона, Рондо, ор. 14.
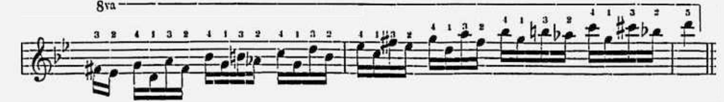


XII. Крамера, Этюдъ.
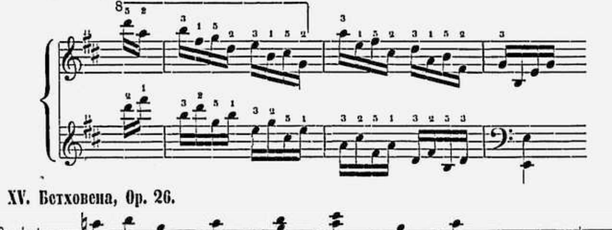


*

XIII. Мендельсона, Концертъ въ G-moll.
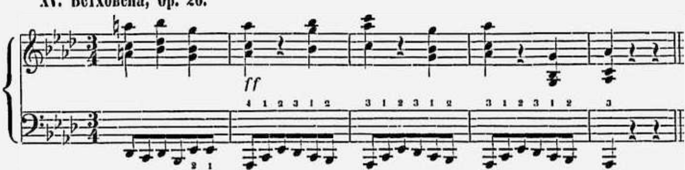


Вообще, — послѣдовательная постановка пальцевъ предпочитается даже и въ такомъ случаѣ, если бы она была сопряжена съ нѣкоторымъ неудобствомъ; такъ, напримѣръ, фразы, предложенныя ниже сего, невозможно исполнить съ такою ловкостью инымъ способомъ, кромѣ избраннаго мною.

XIV. Гуммеля, Концертъ въ H-moll.



XV. Бетховена, Op. 26.
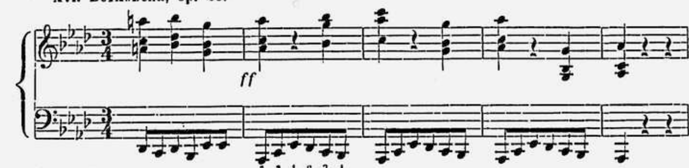


Здѣсь кстати замѣчу, что при выборѣ порядка поставленія пальцевъ для какого-либо музыкальнаго произведенія, или даже этюда имѣющаго претензію на музыкальность, — главное правило состоитъ въ томъ, чтобъ сообразоваться въ этомъ случаѣ съ характеромъ сочиненія, а не съ удобствомъ рукъ.

У кого преобладаетъ послѣднее, пусть тотъ займется упражненіемъ въ распредѣленіи пальцевъ, изобрѣтаетъ порядокъ постановки ихъ по собственному своему усмотрѣнію, — но имѣя при этомъ въ виду отнюдь не низвести музыкальное сочиненіе на степень простаго упражненія пальцевъ, въ которомъ самъ Бетховенъ не допустилъ бы такого исполненія, какое ниже означено:
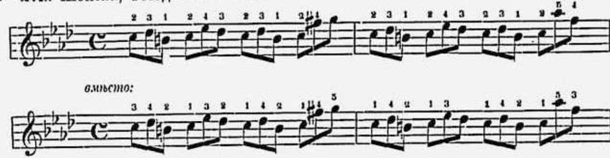


XVI. Бетховена, Op. 26.
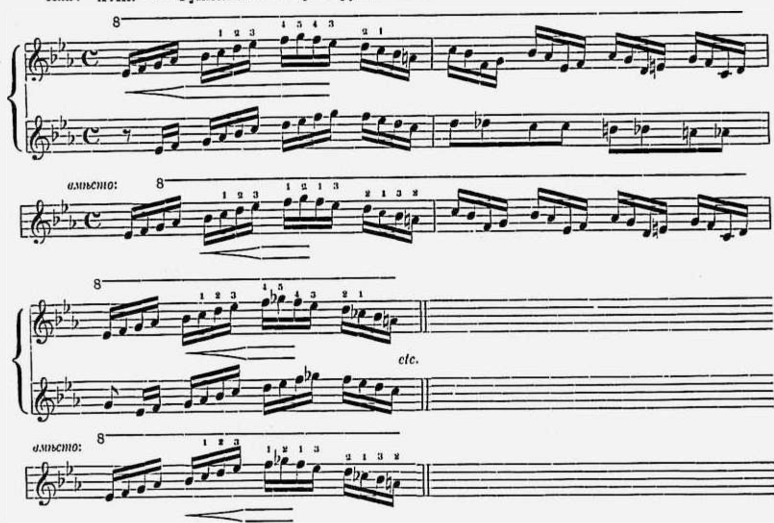




Или: XVII. Шопена, Этюдъ въ F-moll.
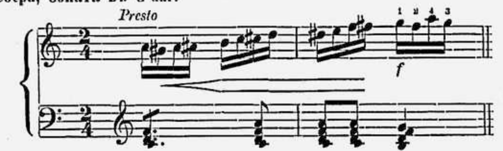


Или: XVIII. Изъ Гуммелевой четырехъ-ручной сонаты.
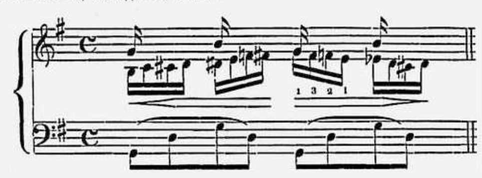


и во всѣхъ нижеслѣдующихъ примѣрахъ, въ которыхъ при исполненіи надлежитъ сообразоваться не только съ предлагаемымъ порядкомъ поставленія пальцевъ, но и съ музыкальнымъ смысломъ и выраженіемъ.
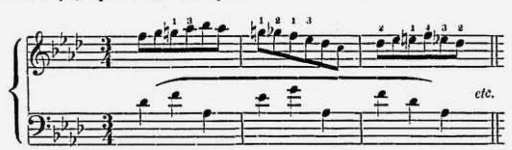
XIX. Вебера, Соната въ C-dur.
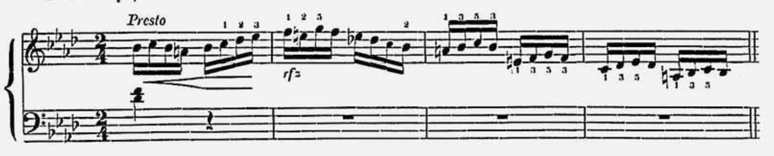


XX. Мошелеса, Этюдъ въ G-dur.
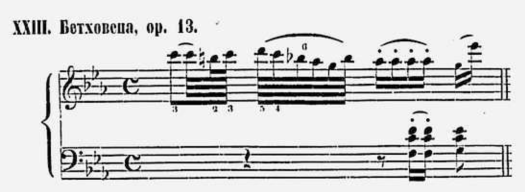


XXI. Вебера, Приглашеніе и проч.
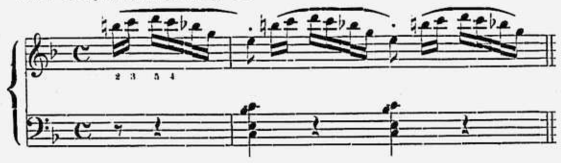


XXII. Вебера, Соната въ C-dur.
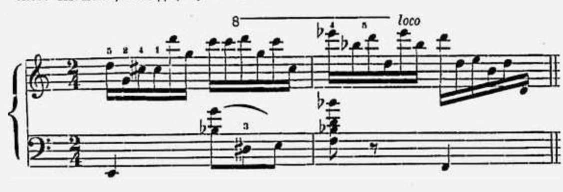


XXIII. Бетховена, op. 13.
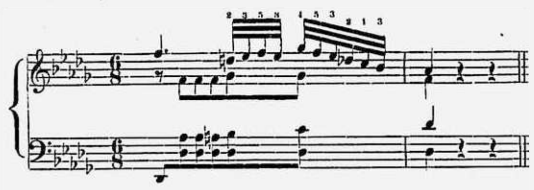


XXIV. Вебера, Концертъ, op. 79.
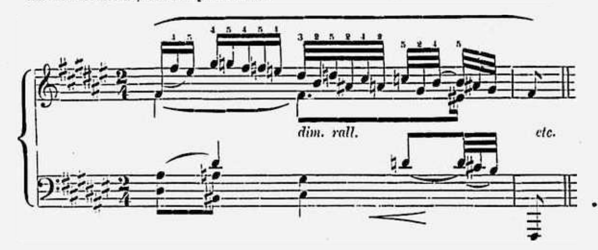


XXV. Шопена, Этюдъ, op. 25 № 11.
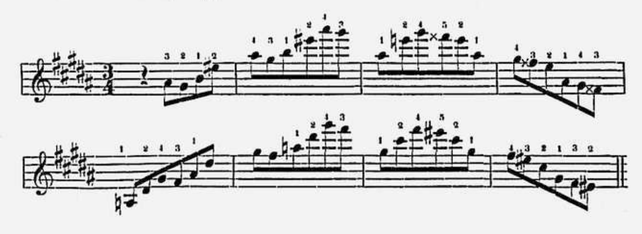


XXVI. Шопена, Полонезъ въ Ces-moll.
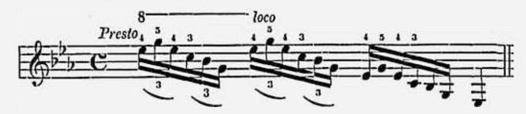


XXVII. Шопена, Ноктюрнъ № 2.
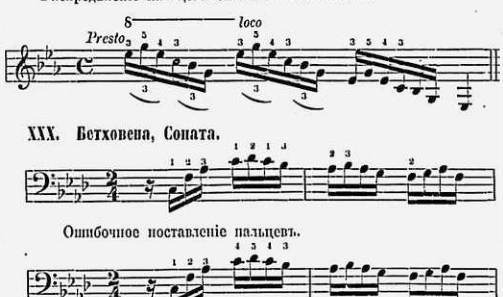


XXVIII. Шопена, Скерцо.



XXIX. Ошибочное и обыкновенное поставленіе пальцевъ.



Распредѣленіе пальцевъ опытнаго исполнителя.



XXX. Бетховена, Соната.

Ошибочное поставленіе пальцевъ.

Возможно-ли, во всѣхъ вышеприведенныхъ случаяхъ, предоставить ученика его собственному произволу и не передать ему свѣдѣній, пріобрѣтенныхъ нашею опытностью? Если же опытность эта не приноситъ ученику никакой пользы, если ему доводится достигать истины посредствомъ многолѣтняго собственнаго труда и соображенія, тогда какъ при стараніи учителя онъ постигъ бы это съ помощію нѣсколькихъ его словъ или цифръ,—въ такомъ случаѣ, и въ особенности при нѣкоторой степени музыкальнаго образованія ученика, учитель ему не нуженъ, и довершенія музыкальнаго образованія онъ легко можетъ достигнуть при одной простой внимательности своей къ исполненію піэсъ другими лицами, въ кругу его друзей-спеціалистовъ по части фортепьяннаго исполненія или воспроизведенія.

Какъ всѣ вышеозначенныя, такъ и нѣкоторыя другія соображенія касательно ошибочной игры на фортепьяно и недостаточности успѣховъ ученицъ въ большей части казенныхъ учебныхъ заведеній,—налагаютъ на меня долгъ оффиціально поставить въ виду всѣхъ преподавателей и ученицъ нижеслѣдующія правила:

§ 1. Преподаватели обязаны тщательно наблюдать за ежедневными упражненіями въ бѣглости пальцевъ, не взирая на то, по чьимъ бы теоріямъ упражненія эти ни были предложены ими учащимся; преимущественное вниманіе должно быть обращено на то, чтобы, именно тамъ, гдѣ ученикъ имѣетъ недостатокъ неправильно держать руку при гаммахъ—составляющихъ главнѣйшее основаніе фортепьянной игры—упражненія въ бѣглости пальцевъ, предшествующія гаммамъ, и въ послѣдствіи упражненія въ гаммахъ, производимы были сначала одною рукою, потому что единственно этимъ способомъ достигается возможность постепенно отклонить учащагося отъ дурныхъ привычекъ. Существующее нынѣ обыкновеніе исправлять ошибки учениковъ при упражненіяхъ ими обѣихъ рукъ, не можетъ привести къ желаемому результату,—напротивъ того: погрѣшность все болѣе усвояется, становится такъ-сказать второю природой, и чѣмъ долѣе существуетъ она, тѣмъ труднѣе бываетъ ее побѣдить.

Не въ томъ дѣло, **какого именно** теоретика упражненія пальцевъ исполняются,—Шмидта или Герца, Калькбреннера или Черни. Надобно, чтобы онѣ **постоянно** и **раціонально исполнялись**, соблюденіе же обоихъ этихъ условій замѣчено мною только у весьма немногихъ нашихъ преподавателей, почему я и настаиваю на повсемѣстномъ ихъ соблюденіи.

§ 2. Необходимо, чтобы каждая ученица спеціальнаго или высшаго класса умѣла:

a) Связно выполнять движеніе послѣдовательныхъ аккордовъ, образующихъ мелодію и подготовлялась бы къ этому предварительными упражненіями.

Далѣе:
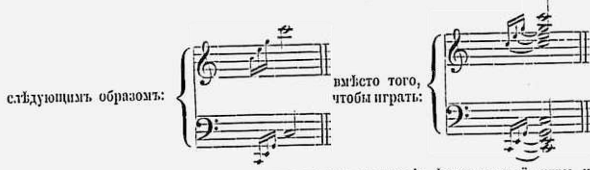
b) Чтобы ученица была въ состояніи объяснить, какое значеніе имѣетъ **продолжительный** форшлагъ, и какое значеніе имѣетъ форшлагъ **короткій**, а также объяснить, какъ исполняется форшлагъ

передъ аккордомъ, на примѣръ:



Чтобы она знала, какъ выполняется мордентъ, триллеръ, прерванный аккордъ, который большею частію играютъ

слѣдующимъ образомъ:



вмѣсто того, чтобы играть:

Словомъ, чтобы она знала все, что принадлежитъ къ теоріи фортепьянной игры и находится въ каждомъ учебникѣ.

Нерѣдко мнѣ доводилось слышать, что ученицы высшихъ и спеціальныхъ классовъ исполняютъ триллеръ *tr* такимъ образомъ: вмѣсто того, чтобы играть между тѣмъ какъ композиторъ, желающій, чтобы триллеръ его былъ начатъ съ главной ноты, безъ сомнѣнія изобразилъ-бы его въ такомъ видѣ:

§ 3. За тѣмъ, требуется, чтобы каждая, безъ всякаго исключенія, ученица высшихъ классовъ могла по-крайней-мѣрѣ одно произведеніе въ связномъ стилѣ—будетъ ли то этюдъ Крамера или Клементи, или прелюдія Баха и проч.—ежели не исполнить безупречно, то дать всѣ объясненія, къ исполненію относящіяся; короче сказать, чтобы она была въ состояніи отвѣтить на слѣдующіе вопросы:

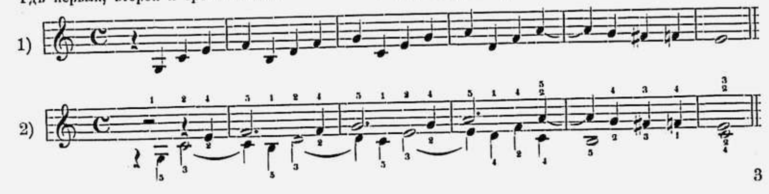
Во сколько голосовъ написано сочиненіе?

Гдѣ первый, второй и третій голосъ?

Обозначить веденіе каждаго голоса?
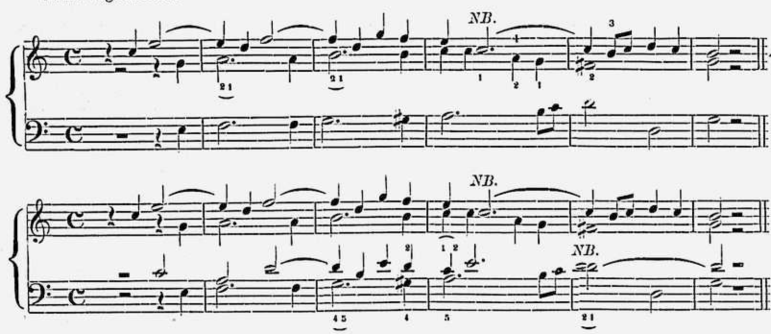
При этомъ, отъ каждой безъ исключенія ученицы требуется точное опредѣленіе того,—что такое лигатура и что такое Legato, при чемъ не слѣдуетъ ограничиваться обыкновеннымъ отвѣтомъ: Legato c'est lier.

§ 4. Ученица должна умѣть объяснить разницу, какая существуетъ между нижеслѣдующими примѣрами, и быть въ состояніи исполнить ихъ, какъ одною, такъ и другою рукою въ отдѣльности.



За тѣмъ, должна она умѣть исполнить каждою рукою отдѣльно нижеслѣдующій примѣръ двухъ-голосно, а потомъ обѣими руками трехъ и четырехъ-голосно:
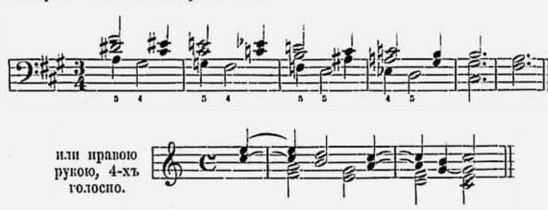
XXXI. Legatissimo.



Всего скорѣе и ближе прійдемъ къ цѣли, если,— по объясненіи различія послѣдовательности нотъ, изображенныхъ штрихами поднятыми вверхъ 𝅘𝅥 и штрихами опущенными внизъ и выражающихъ человѣческіе голоса, а также по исполненіи каждаго голоса сначала отдѣльно и наконецъ обоихъ голосовъ вмѣстѣ одною рукою—будетъ твердо усвоено слѣдующее правило:

«Для того, чтобы выразить на фортепьяно 2 голоса, должны прозвучать, т. е. быть взяты, не болѣе и не менѣе какъ только 2 клавиши въ одинъ разъ; ежели будутъ ударены 3 клавиши или болѣе — то исполненіе невѣрно. Столь же невѣрное исполненіе будетъ, если ударимъ только одну клавишу, исключая тотъ случай, когда оба голоса изображаются одною и тою же нотою, какъ это усмотрѣть можно въ троекратномъ NB выше приведеннаго примѣра. Такимъ же образомъ слѣдуетъ поступить при исполненіи одною рукою, правою или лѣвою, 3-хъ или 4-хъ голосной фразы. Напримѣръ:





Посредствомъ этого контроля всего скорѣе и положительнѣе достигается пониманіе двухъ-голосной и многоголосной фразы и соединеній ихъ, при лигатурахъ, тогда какъ несравненно труднѣе и медленнѣе можно добиться этого-же системою объясненія продолжительности или достоинства нотъ.

Въ третьемъ или четвертомъ учебномъ году, приведеннымъ въ этомъ параграфѣ и въ сущности своей вовсе не чрезмѣрнымъ требованіямъ должны удовлетворять нетолько ученицы спеціальныхъ или высшихъ классовъ, но и **каждая** наша ученица безъ всякаго исключенія, тѣмъ болѣе, что это уже достигается въ дѣйствительности во многихъ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ. Ежели-же мы труды наши будемъ размѣрять и соображать съ болѣе необременительной, болѣе спокойной точки зрѣнія,—а именно той, что **ничего** нельзя достигнуть въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ по ихъ громадности и относительной скудости ихъ средствъ, — то это значило бы предоставить полную свободу нерадѣнію и недобросовѣстности, и контроль между **обстоятельствами и безпечностью** сдѣлался бы невозможенъ.

Если же, по несчастію, обстоятельства сложились такимъ образомъ, что самый рачительный преподаватель встрѣчаетъ препятствія въ своихъ трудахъ и стремленіяхъ, которыя не всегда предотвратить возможно,—въ такомъ случаѣ должно быть хорошо и отчетливо исполнено то̀, чему эти обстоятельства не препятствуютъ, такъ что, ежели бы при благопріятныхъ обстоятельствахъ могло это самое быть исполнено въ **одинъ годъ**,—пусть оно исполнится въ два или три года.

Но, къ сожалѣнію, мы не можемъ себя утѣшать этимъ, потому что весьма многія изъ нашихъ начинающихъ ученицъ, равно какъ и ознакомившіяся уже съ этимъ занятіемъ,—если бы имъ и увеличить время для ихъ фортепьянныхъ упражненій,— не получили бы отъ того никакой пользы, потому что добиваются самоучкою схваченной, но не развитой ученіемъ быстроты и твердости,—и образованіе ихъ, въ особенности первоначальное, не имѣло достаточной основательности, самая теорія фортепьянной игры была имъ неизвѣстна, а дурныя привычки, вмѣсто того, чтобы устранять ихъ посредствомъ упражненія каждой руки въ отдѣльности, укоренялись вслѣдствіе невѣрной игры обѣими руками и усвоились на всю жизнь.

§ 5. По этой причинѣ слѣдуетъ съ самаго начала пріучить ученицъ къ тому, чтобы каждая затруднительная, но ошибочно исполняемая фраза, равно какъ и ошибочная фраза легкая, вырабатывались въ упражненіи медленно одною рукою, или проигрывались по нѣсколько разъ, между тѣмъ какъ въ тоже время другая, бездѣйствующая рука, для того, чтобы воспользоваться временемъ, должна быть занята упражненіемъ въ растяженіи пальцевъ, ибо я требую, чтобъ малое, намъ предоставленное время, было употреблено съ равною пользою для обѣихъ рукъ. Устала рука, упражняющаяся въ растяженіи пальцевъ,—она начинаетъ проигрывать требуемую фразу, а другая рука, этимъ до-толѣ занимавшаяся, ее замѣняетъ, и такъ продолжается до новой перемѣны, — служащей для рукъ отдохновеніемъ, хотя обѣ находятся въ постоянной дѣятельности. Для убѣжденія въ томъ, на-сколько важно упражненіе одною рукою, даже въ наилегчайшихъ повидимому фразахъ, выставляю въ примѣръ 4-ый этюдъ E-dur Мошелеса ор. 70. Басъ этого этюда—конечно ни для какой ученицы не составитъ труда сыграть его безъ посторонней помощи; но онъ до того неутомимо-самостоятеленъ, что приводитъ весь этюдъ въ движеніе, и иногда ученица не достигнетъ желаемаго исполненія, ежели не рѣшится изучить его упражненіемъ въ отдѣльности. Скажу болѣе: только посредствомъ единичной игры каждой изъ рукъ воспроизводится, въ исполненіи до совершенства, истинный смыслъ музыкальнаго сочиненія, въ особенности при ограниченности времени къ тому. При этомъ способѣ ученица **сама** станетъ внимательна къ каждой погрѣшности, и найдетъ себѣ награду въ достиженіи успѣха и въ чувствѣ увѣренности при исполненіи помощью обѣихъ рукъ,—короче сказать: успѣхи вслѣдствіе этого увеличиваются вдвойнѣ, потому что:

Во первыхъ: достигается чистое, отчетливое и разумное исполненіе, не только трудностей (онѣ всегда находятся въ почетѣ у ученицъ), но и тѣхъ справедливо требующихъ обдуманности фразъ, которыя — если будутъ дурно исполнены — уничтожатъ все впечатлѣніе игры, подобно фигурнымъ сопровожденіямъ или тѣмъ изъ аккордовъ, при неровномъ и болѣзненномъ исполненіи которыхъ—изъ четырехъ звуковъ едва слышны бываютъ три, а иногда и менѣе того.

Во вторыхъ: руки сдѣлаются способными къ растяженію, — а оно совершенно необходимо, потому что большая часть трудностей, преимущественно въ фортепьянныхъ твореніяхъ новѣйшаго времени, основана на развитости растяженія рукъ, и этому обстоятельству—повторяю —пособить можно единствен-

*

но только ежедневнымъ, систематическимъ упражненіемъ въ веденіи или растяженіи рукъ и напряженномъ держаніи пальцевъ.

§ 6. На этомъ основаніи надлежитъ отъ ранняго возраста пріучать ученицъ къ растяженію рукъ и пальцевъ; а такъ какъ, не взирая на мои оффиціальныя требованія по этому предмету, усмотрѣно мною въ учебныхъ заведеніяхъ немалое число такихъ ученицъ, которыя или во все объ этомъ условіи успѣшной игры на фортепьяно ничего не знаютъ, или имѣютъ объ немъ понятія крайне недостаточныя и невѣрныя,—то я повторяю мои требованія, а съ тѣмъ вмѣстѣ повторяю и главнѣйшія условія этихъ упражненій, которыя заключаются въ слѣдующемъ:

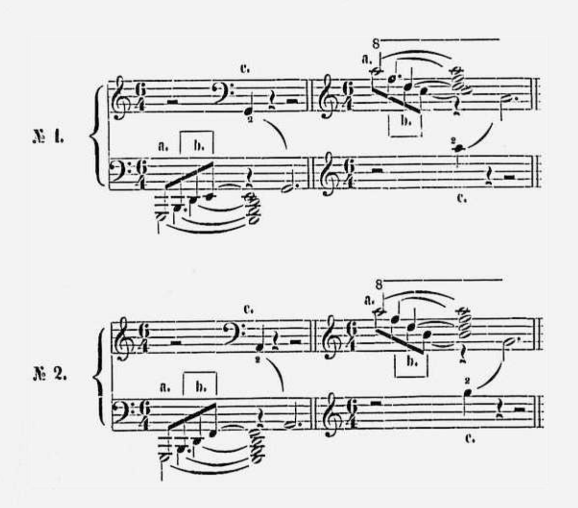
1) Крѣпкое придерживаніе мизинцемъ (съ котораго всегда должно начинаться упражненіе) угла черной клавиши;

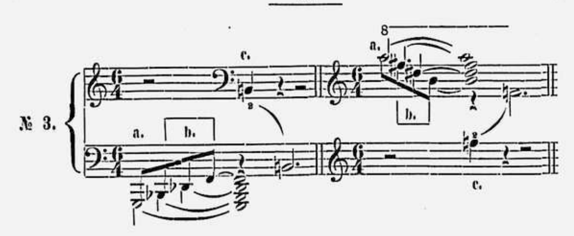
2) Напряженное растяженіе въ прямой линіи трехъ среднихъ пальцевъ, а также плавное наложеніе ихъ на клавиши, такимъ образомъ, чтобы растяженіе достигалось посредствомъ ладони; круглое-же держаніе пальцевъ противорѣчитъ этому правилу;

3) Прижиманіе, другою рукою, перста достигаемой клавиши, для того, чтобы ударить достигаемую клавишу перстомъ;

4) Нажиманіе клавишей до самой ихъ глубины;—хотя и желательно, чтобы при этомъ упражненіи клавиши были ударяемы—на сколько возможно—съ избѣжаніемъ звука, такъ какъ здѣсь дѣло идетъ вовсе не объ тонахъ, но объ механическихъ упражненіяхъ.

Само собою разумѣется, что упражненія эти должны быть выполняемы сообразно физическимъ возможностямъ руки. Впрочемъ нельзя не замѣтить, что меньшее разстояніе слѣдуетъ предпочесть усиленно-достигаемому разстоянію, потому что въ первомъ случаѣ всегда оказывается желаемая польза растяженія отъ напряженнаго прижатія обоихъ черныхъ клавишей (мизинцомъ и перстомъ), тогда какъ въ послѣднемъ случаѣ, то есть при большихъ разстояніяхъ, встрѣчается опасность непопасть пальцами на уголки клавишей, и такимъ образомъ уничтожить всю пользу труда.





Въ заключеніе параграфа нужнымъ считаю присовокупить, что излишество въ этихъ механическихъ упражненіяхъ можетъ имѣть весьма вредныя послѣдствія.

§ 7. Преподаватель обязанъ немедленно устранить каждую ошибку ученицы, а въ особенности ошибку безсознательную, которую она дѣлаетъ не по недостатку познаній, но отъ невнимательности, при чтеніи нотъ (дешифрированіи), или по усвояемой привычкѣ къ машинальному исполненію задачи,—и достигать того, чтобы ученица собственнымъ ея размышленіемъ сознала или открыла свою ошибку и поправила ее, для чего ему и слѣдуетъ дѣлать памятныя замѣтки карандашомъ. Будетъ величайшимъ заблужденіемъ и крайнею недобросовѣстностью со стороны учителя, если онъ дастъ возможность ученицамъ исполнять музыкальную піэсу **какъ для нихъ удобнѣе**, и такимъ образомъ самъ предпишетъ имъ ошибки, другими словами, поощритъ ихъ лѣность размышленія—а это вѣрнѣйшее средство къ тому, чтобы онѣ научились никогда не размышлять и не только никогда не оставляли своихъ ошибокъ и дурныхъ привычекъ, но еще болѣе усвоивали себѣ оныя.

Въ такомъ случаѣ отнюдь не слѣдуетъ дозволять ученицѣ начинать или съ любимаго ею и удобнаго для нея такта, или совсѣмъ сначала, и постоянно повторять тѣже самыя ошибки подобно неправильной машинѣ, но должно предложить ей, какъ мыслящему существу, **въ томъ же самомъ мѣстѣ** (одномъ или нѣсколькихъ тактахъ) уничтожить ошибку, а потомъ—и тогда уже, когда она постигнетъ, въ чемъ состоитъ дѣло и разумъ ея возьметъ верхъ надъ привычкой—дозволить ей вновь исполнять ту піэсу въ общей связи.

§ 8. Величайшій вредъ, влекущій за собою неизъяснимо-пагубныя послѣдствія и, къ несчастію, падающій на отвѣтственность и совѣсть многихъ преподавателей, есть слѣдующій:

Ученицъ занимаютъ исполненіемъ такихъ музыкальныхъ піэсъ, которыя, при самой искренней волѣ съ ихъ стороны, превышаютъ ихъ силы. Непоправимыя послѣдствія этого состоятъ въ томъ, что ученицы проводятъ по нѣсколько мѣсяцевъ за одной и тоюже пьесой, нерѣдко совсѣмъ останавливаются на одной и той же страницѣ, занятіе перестаетъ быть музыкальнымъ и переходитъ въ механическое, убивающее духъ; исчезаетъ интересъ, достиженіе успѣха становится невозможнымъ, и вся дѣятельность оказывается плачевною мукою. По этому легкія піэсы, хотя бы онѣ были и ниже силъ ученицы, всегда оказываютъ поучительное и благодѣтельное вліяніе. Возникаетъ стремленіе **къ совершенному исполненію**, и стремленіе это имѣетъ для ученицы самостоятельное значеніе: она **сама** начинаетъ требовать то или другое произведеніе—они получаютъ въ глазахъ ея свойственный имъ артистическій интересъ — ноты часто перемѣняются, ученица привыкаетъ къ **чтенію нотъ**, а не къ механической игрѣ, каждая новая музыкальная піэса возбуждаетъ въ ней новую охоту къ занятію и одушевляетъ ее. Вышеозначенное ложное направленіе въ особенности заслуживаетъ порицанія тамъ, гдѣ приходится крайне дорожить временемъ, какъ у насъ напримѣръ. Въ теченіе цѣлаго года ученицу занимаютъ одною и тою же піэсой, которую она должна будетъ играть на экзаменѣ, а вышла она изъ учебнаго заведенія—все музыкальное образованіе ея ограничилось ошибочнымъ проигрываніемъ нѣсколькихъ механически заученныхъ пьесъ.

Пользуюсь случаемъ, чтобы предложить преподавателямъ не дозволять ученикамъ своимъ сидѣть близко къ клавіатурѣ. При слишкомъ близкомъ сидѣньѣ невозможно точное исполненіе, а въ особенности—

трудныхъ пассажей. Непригодность близкаго сидѣнья обнаруживается даже при простомъ исполненiи гаммъ на пространствѣ нѣсколькихъ октавъ, но еще разительнѣе бросается она въ глаза тогда, когда обѣ руки, или одна въ противоположномъ направленiи рука, заняты въ наружныхъ регистрахъ инструмента,—или при переходящихъ, постепенныхъ или внезапныхъ ударенiяхъ рукъ.

§ 9. Неоднократно доводилось мнѣ экзаменовать въ учебныхъ заведенiяхъ такихъ ученицъ, которыя уже были на выходѣ изъ учебнаго заведенiя, но, не взирая на пятилѣтнiя музыкальныя занятiя свои, имѣли познанiй не болѣе того, сколько можно прiобрѣсти ихъ въ теченiе нѣсколькихъ недѣль.

Въ такихъ случаяхъ обязанъ преподаватель отъ времени до времени жаловаться на своихъ ученицъ, на тотъ конецъ, чтобы—или онѣ исправились бы, или были бы исключены изъ музыкальныхъ классовъ, такъ какъ по существующимъ нынѣ правиламъ недостатокъ доброй воли или упорство со стороны ученицъ даютъ преподавателямъ къ тому полное право.

Ежели учитель подобные случаи прошелъ молчанiемъ и въ теченiе продолжительнаго времени не обращался къ высшему своему начальству, тогда **онъ одинъ** только остается виновнымъ въ своихъ потворствахъ ученицамъ. Отговорка, что у ученицъ недостаетъ времени, имѣетъ ровно такое же значенiе, какъ если бы онѣ не сдѣлали бòльшихъ успѣховъ имѣя и болѣе къ тому времени, и ни въ какомъ случаѣ не можетъ извинить ни ошибочнаго первоначальнаго образованiя, ни дурныхъ началъ, ни неправильнаго исполненiя. **Пусть играютъ мало,—но правильно.** Какъ ни поверхностно руководство, но оно не можетъ служить предлогомъ къ уклоненiю отъ музыкальной точности; короче говоря: «чѣмъ болѣе ограниченнымъ временемъ могутъ располагать ученицы, тѣмъ рацiональнѣе и цѣлесообразнѣе надлежитъ употреблять его».

§ 10. Каждый преподаватель и каждая преподавательница обязаны запастись, при преподаванiи, карандашемъ, портфелемъ для нотъ и гумми-эластикомъ. Кто добросовѣстенъ—тотъ не оставитъ этого замѣчанiя моего безъ надлежащаго вниманiя.

§ 11. Для того, чтобы съ наивозможно-бòльшею пользою употребить время и избавить преподавателей отъ обязанности объяснять свои замѣчанiя каждой ученицѣ въ отдѣльности, я уполномоченъ высшимъ начальствомъ ко введенiю по возможности общаго или коллективнаго преподаванiя. Хотя это такая спецiальность, къ которой каждый преподаватель долженъ предварительно себя приспособить, но тѣмъ не менѣе каждый элементарный учитель обязанъ озаботиться прiобрѣтенiемъ нижеслѣдующихъ руководствъ: Exercices préparatoires А. Шмидта, нѣкоторыхъ подходящихъ упражненiй Гензельта, запастись гаммами или скалами въ различныхъ тонахъ въ объемѣ двухъ октавъ, и всѣмъ необходимымъ для того, чтобы имѣть возможность въ одно и тоже время преподавать двумъ ученицамъ на одномъ и томъ же фортепьяно. Ежели три ученицы слушаютъ урокъ за однимъ и тѣмъ же фортепьяно, то объемъ его безъ сомнѣнiя достаточенъ для упражненiй одною рукою. Я уже въ подробности объяснилъ, какая огромная польза происходитъ, по отношенiю къ точности и правильности исполненiя, отъ прiученiя дѣтей играть одною рукою. Наконецъ—и у насъ будутъ исполняться музыкальныя произведенiя одновременно на двухъ и даже на четырехъ фортепьяно.

Въ Москвѣ это общее или коллективное преподаванiе устроено превосходно и имѣетъ самые блистательные результаты, такъ что остается только желать, чтобы всюду ему подражали. Тамъ отъ восьми до двѣнадцати ученицъ, въ одно и тоже время, берутъ урокъ за четырьмя инструментами, и при этомъ выходитъ еще тò, что дѣти являются на урокъ съ бòльшею охотою и любовiю, и неимовѣрный успѣхъ обезпечивается тѣмъ, что становится невозможна неопредѣленная игра, приносящая столь положительный вредъ, вслѣдствiе чего въ дѣтяхъ скорѣе проявляется чувство такта и упрочивается въ нихъ на всю жизнь,—чтò въ особенности важно при нѣмыхъ (счетомъ выдерживаемыхъ) тактахъ. Другое невыразимое преимущество общаго или коллективнаго преподаванiя состоитъ въ томъ, что оно несравненно теоретичнѣе, потому что необходимымъ для него временемъ пользуются отъ 8-ми до 12-ти ученицъ, отъ чего безъ сомнѣнiя увеличивается рвенiе самого преподавателя. Само собою разумѣется, что къ этому способу преподаванiя примѣняются мѣлъ и учебная черная доска, и дѣти прiучаются къ самодѣятельности вслѣдствiе изображенiя на письмѣ нотъ и относящихся къ нимъ музыкальныхъ знаковъ.

Тамъ, гдѣ такое образованiе еще не усвоено, слѣдуетъ начинать преподаванiе на фортепьяно съ двумя или тремя ученицами,—и опытъ и необходимыя свѣдѣнiя прiобрѣтутся мало-по-малу. Впослѣдствiи упражненiя и музыкальное исполненiе могутъ быть производимы на двухъ и болѣе фортепьяно, подобно тому, какъ это съ успѣхомъ дѣлается въ Москвѣ. Одну и ту же музыкальную пiэсу можно очень хорошо въ одно и тоже время исполнять двумя ученицами на двухъ фортепьяно; я часто видѣлъ такое исполненiе и оно всегда было чрезвычайно успѣшно. Конечно это бываетъ полезно только въ такомъ случаѣ, когда добрая воля одушевляетъ ученицъ, и когда онѣ, въ свободныя минуты, занимаются повторенiемъ своихъ уроковъ, которое—какъ опытомъ дознано—исключительно зависитъ отъ наблюдательности классныхъ дамъ. Чтобы мало-по-малу ввести общее или коллективное преподаванiе, надлежитъ вторую ученицу допускать къ уроку нѣсколько прежде того времени, когда окончитъ свой урокъ первая.

Сказанное въ этомъ параграфѣ конечно примѣняется только къ приготовительнымъ классамъ и къ общему курсу.

§ 12. Ученицы высшихъ и спецiальныхъ классовъ обязаны имѣть въ ежедневномъ распоряженiи своемъ тетрадку нотной бумаги, въ которую преподаватель, когда словеснаго объясненiя недостаточно, вписываетъ маленькими нотками, какимъ образомъ исполняются триллеръ, морденты и украшенiя, для того, чтобы обезпечить вѣрный успѣхъ въ будущемъ.

Все вышесказанное приводитъ къ заключенiю, — сколько осмотрительны должны мы быть въ выборѣ преподавателей и не довѣрять музыкальнаго образованiя инымъ господамъ, которые, въ молодости своей занимаясь изученiемъ музыки изъ одного только удовольствiя, посвятили всю свою дѣятельность другому поприщу и, потерпѣвъ неудачу, присвоили себѣ неподходящее имъ званiе патентованныхъ учителей музыки. Люди эти сами могутъ посудить, какъ велико должно быть несчастiе—сознавать себя въ невозможности передать что либо основательно, они должны помнить, что на ихъ душѣ лежитъ отвѣтъ предъ многочисленными, лишенными средствъ юношами, для которыхъ музыкальное образованiе есть слишкомъ важный жизненный вопросъ для того, чтобы подвергать ихъ случайностямъ невѣжественности или протекцiи; на насъ же лежитъ священный долгъ предохранять юношество отъ поверхностнаго образованiя.

Въ заключенiе прошу преподавателей и преподавательницъ не поддаваться стремленiю ученицъ играть одни только новыя и, такъ-сказать, модныя музыкальныя сочиненiя, а тѣмъ менѣе питать въ нихъ это стремленiе—потому что оно происходитъ единственно по влiянiю самихъ преподающихъ.

Хотя уже извѣстно, что въ классическихъ произведенiяхъ заключаются основанiя правильнаго, солиднаго и совершенно-изящнаго исполненiя, но я отнюдь не держусь того убѣжденiя, что мы должны ограничиваться одними только классиками и изгонять все новое.

Напротивъ того, умѣстное сопоставленiе классической и новой музыки,—т. е. перемѣна одной другою,—сколько поучительно, столько же и привлекательно, только бы выборъ новѣйшихъ сочиненiй былъ дѣлаемъ съ размышленiемъ и осторожностью, а это бываетъ весьма рѣдко. Бòльшая часть играемыхъ у насъ пiэсъ до того лишена всякаго внутренняго содержанiя, что онѣ, вмѣсто того, чтобы содѣйствовать образованiю ученика, только портятъ его, и не приносятъ никакой чести ни вкусу, ни познанiямъ учителя.

Всѣ преподаватели и преподавательницы, равно какъ и тѣ, которые въ изложенномъ мною не усматриваютъ для себя ничего новаго и уже преподаютъ по предлагаемымъ мною здѣсь основнымъ правиламъ, обязаны принять это руководство къ исполненiю, и по мѣрѣ силъ своихъ и способностей поддерживать и распространять доводы и соображенiя, въ немъ заключающiяся.—

Адольфъ Гензельтъ.

Дозволено цензурою. С. Петербургъ, 11-го Декабря 1868 г.
Типографiя Ѳ. Стелловскаго. Большая Садовая, домъ № 2—49.

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

М. И. ГЛИНКИ.

Всѣ сочиненія этого композитора составляютъ какъ въ Россіи, такъ и за границею, исключительную собственность *Ѳ. Стелловскаго*, и продаются въ его магазинѣ, въ Большой Морской, въ домѣ № 27, въ С. Петербургѣ.

Партитуры для оркестра.

Аррагонская Хота. Увертюра . . . . 3 —
Bolero avec developpement . . . . .
Жизнь за Царя. Опера въ четырехъ дѣйств. съ эпилогомъ, подписная цѣна. 35 —
Отдѣльные нумера изъ этой оперы:
— Увертюра. . . . . 2 —
№ 1. Въ бурю во грозу. Хоръ. . . . 3 —
— 2. Въ поле чистое гляжу. Каватина . 2 —
— 3. Что гадать о свадьбѣ. Сцена . . 3 —
— 4. Не томи родимый. Сцена и Тріо . 5 —
— 5. Польской. Хоръ . . . . . . 3 —
— 6а. Краковякъ. . . . . 3 —
— 6б. Танцы . . . . 2 —
— 7. Мазурка и финалъ . . . . . 5 —
— 8. Антрактъ 1 50
— 9. Какъ мать убили. Пѣсня и Дуэтъ. 3 —
Камаринская. Scherzo на русскія пѣсни. 3 —
Князь Холмской. Трагедія . . . . . 5 —
Ночь въ Мадритѣ. Фантазія на испанскія народныя пѣсни . . . . 2 —
Польской съ хоромъ и оркестромъ, для пріема Е. И. В. Наслѣдника Цесаревича въ Смоленскѣ въ 1837 г.
Польской по случаю коронованія Государя Императора Александра II. . . 3 —
Русланъ и Людмила. Волшебная опера.
— Увертюра изъ оп. Русланъ и Людмила. 2 —
Тарантелла. (Хоръ и Танцы) . . . . 3 —
Хоръ для Екатерининскаго Института.
Хоръ для Смольнаго монастыря . . .
Valse-fantaisie. Scherzo . . . . . . 3 —

Секстеты, квартеты и тріо.

Квартетъ, двѣ скрипки, альтъ и віолончель.
Секстетъ, для фортепьяно, двухъ скрипокъ, альта, віолончели и контрабаса.
Тріо для фортепьяно, кларнета и фагота.

Для пѣнія съ фортепьяно:

Этюды (Vocalises) для одного голоса (Mezzo-soprano) съ фортепьяно . . . 3 —
Жизнь за Царя. Большая опера.
Увертюра въ четыре руки 1 70
№ 1. Интродукція. Въ бурю во грозу. 1 70
— 2. Каватина и рондо. Въ поле чистое гляжу 1 15
— 3. Сцена и хоръ. Что гадать о свадьбѣ. 1 30
— 4. Сцена тріо и хоръ. Радость безмѣрная. . . . . 3 —
4. а) Тріо. Не томи родимый. . . — 75
5. Польской. Хоръ 1 50
6. а) Краковякъ (въ четыре руки) . 1 70
б) Танцы (въ четыре руки) . . 1 15
7. Мазурка и финалъ . . . . . 3 —
8. Антрактъ (въ четыре руки) . . — 75
9. Пѣсня сироты и дуэтъ. Какъ мать убили у малаго птенца . . . . 2 —
10. Хоръ. Мы на работу въ лѣсъ . 2 —
11. Квартетъ. Милыя дѣти 2 50
12. Сцена и хоръ. И такъ я дожилъ слава Богу 2 50
— 13. Хоръ. Разгулялася, разливалася . — 75
— 14. Романсъ. Не о томъ скорблю подруженьки . . . . — 85
15. Финалъ. Что такое . . . . . 3 —
16. Антрактъ (въ четыре руки) . . — 75
17. Хоръ. Давно нѣтъ ни одной встрѣчной души. . . . . — 75
— 18. Арія. Братцы въ мятель . . . 1 —
— 19. Арія и хоръ. Бѣдный конь въ полѣ палъ, я бѣгомъ добѣжалъ . . . 1 50
— 19. а) Ты не плачь сиротинушка . . — 50
— 20. а) Хоръ. Устали мы, продрогли мы. 1 —
б) Сцена. Ты прійдешь моя зоря. — 75
в) Речитативъ и финалъ. Давно ли съ семьею своей 2 30
— 21. Антрактъ (въ четыре руки) . . — 75
— 22. Эпилогъ, хоръ и сцена. Славься славься святая Русь 1 15
— 23. а) Тріо и хоръ. Ахъ, не мнѣ, бѣдному 1 15
б) Ахъ, не мнѣ, бѣдному. Пѣсня для одного голоса (контръ-альто). 1 —
— 24. Финалъ. Славься, славься нашъ русскій Царь . . . . 2 —
Полная опера «Жизнь за Царя» для пѣнія съ фортепьяно . . . . . 20 —

Русланъ и Людмила. Волшебная опера. Р. К.
Увертюра въ двѣ руки . . . . . 1 —
№ 1. Интродукція. Дѣла давно минувшихъ дней 1 50
— 2. Каватина. Грустно мнѣ, родитель. 1 50
— 3. Финалъ. Разсказъ головы . . . 2 50
— 4. Антрактъ (въ двѣ руки). . . . — 60
— 5. Баллада Финна. Добро пожаловать. 1 50
— 6. Сцена и дуэтино. Благодарю тебя. — 70
— 7. Рондо. Я весь дрожу. 1 80
— 8. Арія. О поле, поле 1 50
— 9. Сцена. Кто здѣсь блуждаетъ . . 1 —
— 10. Финалъ. Насъ было двое . . . 1 30
— 11. Антрактъ и хоръ персидскій. Ложится въ поле мракъ ночной. . — 75
— 12. Арія. Любви роскошная звѣзда . 1 —
— 13. Арія. Чудный сонъ живой любви. 1 50
— 14. Танцы чародѣйствъ Наины. . . 1 50
— 15. Финалъ. О мой Ратмиръ! ты здѣсь. 1 50
— 16. Антрактъ (въ двѣ руки). . . . — 60
— 17. Арія. Вдали отъ милаго. . . . 1 80
— 18. Маршъ Черномора (въ двѣ руки). — 50
— 19. Лезгинка (въ двѣ руки). . . . 1 —
— 20. Хоръ. Погибнетъ, погибнетъ . . 1 —
— 21. Финалъ. Побѣда, побѣда Людмила. 1 —
— 22. Антрактъ (въ двѣ руки). . . . — 60
— 23. Романсъ. Она мнѣ жизнь . . . 1 —
— 24. Хоръ. Все тихо, дремлетъ станъ. — 75
— 25. Дуэтъ. Успокойся, минетъ время. 1 50
— 26. Финалъ. Ахъ! ты свѣтъ Людмила. 2 50
Полная опера «Русланъ и Людмила» для пѣнія съ фортепьяно. . . . 20 —
Прологъ на кончину Императора Александра I.
Херувимская пѣснь. . . . . } изъ
Эктинія, на три голоса. . . . } оби-
Да исправится молитва моя, } хода.
Фуги въ церковномъ стилѣ . . . . .

Романсы и пѣсни:

№ 1. Моя арфа. . . . . — 40
— 2. а) Не искушай меня безъ нужды. — 50
б) Элегія. Не искушай меня безъ нужды (на два голоса) . . . . 1 —
— 3. О красный міръ . . . . . . — 85
— 4. Нѣтъ его на томъ онъ свѣтѣ. . — 50
— 5. Ахъ, ты душечка красна дѣвица. — 40
— 6. О память сердца ты сильнѣй . . — 60
— 7. а) Я люблю ты мнѣ твердила. . — 60
б) Le Baiser. Romance . . . . — 50
— 8. Горько, горько мнѣ . . . . . — 60
— 9. Скажи зачѣмъ явилась ты? . . — 50
— 10. а) Pour un moment. Romance . — 40
б) Одинъ лишь мигъ . . . . . — 60
— 11. Что красотка молодая . . . . — 60
— 12. Разочарованье . . . . — 60
— 13. Дѣдушка. (Дѣвицы мнѣ говорили). — 40
— 14. Не пой красавица при мнѣ . . — 40
— 15. Забуду ль я. . . . . — 40
— 16. Ночь осенняя любезная. . . . — 40
— 17. Ахъ, ты ночь ли ноченька. . . — 40
— 18. Голосъ съ того свѣта. . . . . — 70
— 19. а) Il Desiderio. Romanza . . . — 60
б) О, еслибъ ты была со мной . — 60
— 20. Венеціанская ночь . . . . . — 60
— 21. Сто красавицъ свѣтлоокихъ . . — 60
— 22. Не говори любовь пройдетъ . . — 60
— 23. Дубрава шумитъ . . . . . . — 85
— 24. Не называй ее небесной . . . 1 —
— 25. Только узналъ я тебя . . . . — 40
— 26. Я здѣсь Инезилья. . . . . . — 60
— 27. Появилася новинка (Канонъ). . — 40
— 28. Гдѣ наша роза, друзья мои . . — 40
— 29. Ночной зефиръ струитъ эфиръ . — 60
— 30. Ночной смотръ. . . . . . . 1 —
— 31. Вы не прійдете вновь. Дуэтъ . . — 85
— 32. Въ крови горитъ огонь желанья. — 50
— 33. а) Сомнѣніе. Уймитесь волненія. — 85
б) Сомнѣніе. (съ аком. скрипки). 1 15
— 34. Не щебечи соловейко . . . . — 40
— 35. Гуде витеръ вельмы въ поли . . — 40
— 36. Вотъ мѣсто тайнаго свиданья. . — 60
— 37. Воспоминаніе. Дуэтино . . . . — 75
— 38. Сѣверная звѣзда . . . . . . — 60
— 39. Зацвѣтетъ черемуха . . . . . — 60
— 40. Если встрѣчусь съ тобой . . . — 40
— 41. Я помню чудное мгновенье. . . — 60
— 42. Кто она и гдѣ она . . . . . — 60
— 43. Еврейская пѣсня . . . . . . — 40
— 44. Болеро. О дѣва чудная моя . . — 85
— 45. Каватина. Давно ли роскошно . — 85
№ 46. Колыбельная пѣсня . . . . . — 85
— 47. Попутная пѣсня. Дымъ столбомъ. 1 15
— 48. Фантазія. Стой мой вѣрный конь. 1 30
— 49. Баркаролла. Уснули голубыя . . — 85
— 50. Virtus Antiqua. Прости! корабль. — 60
— 51. Жаворонокъ. Между небомъ . . — 85
— 52. Къ Молли. Не требуй пѣсень. . — 85
— 53. Прощальная пѣсня. . . . . . — 85
— 54. Какъ сладко съ тобою мнѣ быть. — 30
— 55. Признаніе. Я васъ люблю . . . — 40
— 56. Къ ней! Когда въ часъ веселый. — 75
— 57. Люблю тебя милая роза. . . . — 30
— 58. Милочка. . . . . — 30
— 59. Ты скоро меня позабудешь. . . — 50
— 60. Слышу ли голосъ твой . . . . — 60
— 61. Заздравный кубокъ . . . . . — 85
— 62. Пѣснь Маргариты. . . . . . — 85
— 63. Мери . . . . — 60
— 64. Адель . . . . — 85
— 65. О милая дѣва! . . . . — 75
— 66. Финскій заливъ. . . . . . . — 75
— 67. Когда душа просилась ты . . . — 60
— 68. Въ минуту жизни трудную. . . 1 50
— 69. Коса. Я пойду, пойду косить. . — 75
— 70. Прости прелестное созданье . . — 60
— 71. Не говори что сердцу больно . — 60
— 72. Что ты клонишь надъ водами. . — 60
— 73. Ходитъ вѣтеръ у воротъ . . . — 40
— 74. Сонъ Рахили. Я видала его . . — 50
— 75. Есть пустынный край . . . . — 60
— 76. Теперь будитъ мой жениться. . — 60

Для фортепьяно въ двѣ руки:

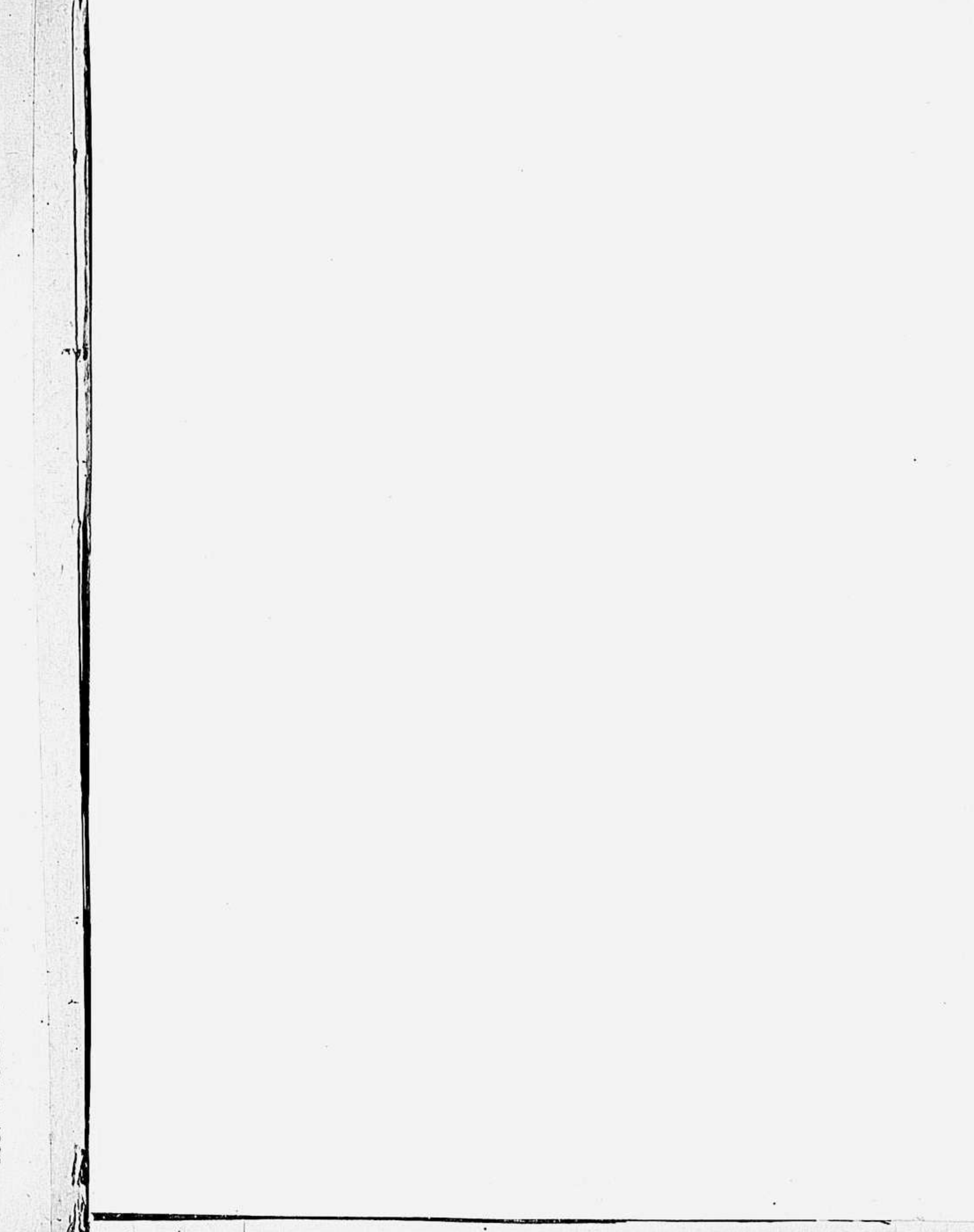
Аррагонская хота. Увертюра. . . . . 1 —
Андалузскій танецъ. (Las Mollares) . . — 50
Barcarolle . . . . — 75
Benedetta sia la madre. Romance variée. 1 15
Болеро. «О дѣва чудная моя» . . . . 1 —
Вальсъ. Посвященный Е. И. В. Великой Княгинѣ Маріи Николаевнѣ . . . . — 85
Valse—Fantaisie. Scherzo. . . . . . 1 —
Valse mélodique . . . . — 40
Valse favorite . . . . — 60
Galopade. . . . . — 40
Дѣтская полька . . . . — 75
Жизнь за Царя. Полная опера . . . . 10 —
Камаринская . . . . 1 —
Кадриль изъ оперы: Жизнь за Царя . . — 60
La Séparation. Nocturne. . . . . . — 60
La Prière . . . . 1 —
La Conventine. Nouvelle Contredanse . — 60
La Tarantelle. . . . . — 30
Mazurka dédiée à M-me Glinka. . . . — 40
Мазурка. (въ родѣ Шопена). . . . . — 30
Ночь въ Мадритѣ. Увертюра . . . . 1 —
Польской, по случаю пріѣзда Государя Наслѣдника въ Смоленскъ. . . . . — 50
Польской, по случаю коронованія Императора Александра II . . . . . . 1 —
Польской. Посвященный Е. И. В. Великой Княгинѣ Маріи Николаевнѣ . . . . — 75
Прекрасный день, variations. . . . . — 85
Première Contredanse . . . . — 60
Русланъ и Людмила. Полная опера . . 10 —
Souvenir d'une mazurka . . . . . . — 75
Соловей мой соловей, variations . . . — 85
Среди долины ровныя, variations . . . — 60
Тарантелла. Хоръ и Танцы . . . . . 1 —
Thême écossais, varié . . . . 1 —
Fugue (A-mol). . . . . — 50

Для фортеп. въ четыре руки:

Galop—Impromptu, sur un thême favori de l'opéra: Elisire d'amore. 1 15
Фантазія на русскія темы. . . . . .
Камаринская 1 15
Этюда (Увертюра-симфонія) на круговую русскую тему . . . .
Увертюра къ оперѣ: Жизнь за Царя . . 1 70
Увертюра. . . . . } изъ оперы . . 1 50
Маршъ Черномора . } Русланъ и . . — 60
Лезгинка. . . . . } Людмила . . 1 70
Первоначальная полька. . . . . . . 1 —
Польской, по случаю коронованія Императора Александра II . . . . . . 1 —
Струнный квартетъ . . . .
Жизнь за Царя. Полная опера . . . . 20 —
Тарантелла. Хоръ и Танцы 1 50
Аррагонская хота. Увертюра. 2 30
Ночь въ Мадритѣ. Увертюра. 1 70

Портретъ М. И. Глинки . . . . . . 1 —

Замѣтки объ инструментовкѣ . . . . — 40



—
3 —
3 —
5 —
…иколаи. 3 —
… Опера, музыка Обера . 3 —
…на родину. Опера, музыка Мен-
…ьсона-Бартольди . . . . 3 —
…шебный стрѣлокъ. Опера, музыка Вебера . 3 —
…еркуланумъ. Опера, музыка Давида . . . . 4 —
Гугеноты. Опера, музыка Мейербера . . . . 5 —
Донъ Жуанъ. Опера, музыка Моцарта . . . 3 —
Донъ Карлосъ. Опера, музыка Верди . . . . 5 —
Донъ Себастіанъ. Опера, музыка Доницетти . 4 -
Дочь полка. Опера, музыка Доницетти . . . 3 —
Жидовка. Опера, музыка Галеви. . . . . . 5 —
Жизнь за Царя. Народная опера въ четырехъ дѣйствіяхъ съ эпилогомъ, музыка М. Глинки. 10 —
Зора. (Mose in Egitto). Опера, музыка Россини. 3 —
Іоанна ди Гусманъ. (Сицилійскія вечерни). Опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, музыка Верди . . 3 —
Криспино и кума. Опера, музыка Риччи . . . 4 —
Ломбардцы. Опера, музыка Верди . . . . . 3 —
Лоэнгринъ. Опера, музыка Вагнера . . . . . 5 —
Лукреція Борджіа. Опера, музыка Доницетти . 3 —
Лучія. Опера, музыка Доницетти. . . . . . 3 —
Любовный напитокъ. Опера, музыка Доницетти. 3 —
Марта. (Рычмондскій рынокъ). Опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, музыка Флотова . . . . . . 4 —
Молнія. Опера въ трехъ дѣйствіяхъ муз. Галеви. 3 —
Монтеки и Капулетти. Опера, музыка Беллини. 3 —
Наташа или Волжскіе разбойники. Опера въ трехъ дѣйствіяхъ, музыка К. Вильбоа . . . 5 —

…рма. Опе…
Оберонъ. Опера, . . .
Орфей. Драматическая о…
Орфей въ аду. Оперетта, му…
Отелло. Опера, музыка Россини . … -
Плоермельскій праздникъ. (Динора). … пяти дѣйствіяхъ, музыка Мейербе… —
Поединокъ. (Pré aux clercs). Опера, муз. Гер… 3 —
Прекрасная Елена. Оперетта, муз. Оффенбаха. 3 —
Проказы студентовъ. (Flotte Bursche). Оперетта музыка Зуппе. 1 15
Пророкъ. (Осада Гента). Опера, муз. Мейербера. 5 —
Пуритане. Опера, музыка Беллини . . . . . 4 —
Риголетто. Опера, музыка Верди . . . . . . 3 —
Робертъ-дьяволъ. Опера, музыка Мейербера . 5 —
Рогнѣда. Опера, музыка А. Н. Сѣрова . . . 6 —
Русалка. Опера, музыка Даргомыжскаго . . . 6 —
Русланъ и Людмила. Опера въ пяти дѣйствіяхъ, музыка М. И. Глинки. . . . . 10 —
Севильскій цирюльникъ. Опера, муз. Россини . 3 —
Сѣверная звѣзда. Опера, музыка Мейербера . 5 —
Сила судьбы. Опера, музыка Верди . . . . . 4 —
Страделла. Опера въ трехъ дѣйств., муз. Флотова. 3 —
Травіата. Опера въ трехъ дѣйств., муз. Верди . 3 —
Трубадуръ. Опера, музыка Верди . . . . . . 3 —
Фаворитка. Опера, музыка Доницетти. . . . . 3 —
Фаустъ. Опера въ пяти дѣйствіяхъ, муз. Гуно. 10 —
Фенелла. Опера, музыка Обера . . . . 3 —
Фиделіо. Опера въ двухъ дѣйств., муз. Бетховена. 3 —
Фіорина. Опера въ двухъ дѣйств., муз. Педротти. 3 —
Фра-Дьяволо. Опера, музыка Обера . . . . . 3 —
Цампа, морской разбойникъ. Опера муз. Герольда. 3 —
Черное домино. Опера, музыка Обера . . . . 3 —
Эрнани. Опера, музыка Верди . . . . 3 —

ОРАТОРІИ ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО ВЪ ДВѢ РУКИ:

Молитва у креста. Ораторія, музыка Перголезе. 1 15
Молитва у креста. Ораторія, музыка Россини . 3 —
Обѣдня. (Messe en Ut) музыка Бетховена . . . 1 50
Пустыня. Ода-Симфонія, музыка Давида . . . 2 —

Реквіемъ. Панихида, музыка Моцарта 1 50
Семь словъ Христа Спасителя, муз. Гайдна . 1 15
Сотвореніе міра. Ораторія, музыка Гайдна . . 3 —
Христосъ на Афонской горѣ, музыка Бетховена. 2 —

ПОЛНЫЯ ОПЕРЫ ДЛЯ ПѢНІЯ СЪ ФОРТЕПЬЯНО:

Аскольдова могила. Опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, музыка А. Верстовскаго. . . . . . 12 —
Вражья сила. Опера въ четырехъ дѣйст., муз. А. Н. Сѣрова (приготовляется къ печати) . — —
Жизнь за Царя. Народная опера въ четырехъ дѣйств., съ эпилогомъ, муз. М. И. Глинки. 20 —
Запорожецъ за Дунаемъ. Опера въ трехъ дѣйствіяхъ, музыка С. Артемовскаго . . . . . 5 —
Кроатка или соперницы. Опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, музыка О. Дютша . . . . . . 20 —

Наташа или волжскіе разбойники. Опера въ трехъ дѣйствіяхъ, музыка К. Вильбоа . . . 10 —
Рогнѣда. Опера въ пяти дѣйствіяхъ, музыка А. Н. Сѣрова . . . . 16 —
Русалка. Опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, музыка А. Даргомыжскаго . . . . 20 —
Русланъ и Людмила. Опера въ пяти дѣйствіяхъ, музыка М. И. Глинки. . . . . 20 —
Юдиѳь. Опера въ пяти дѣйствіяхъ, муз. А. Н. Сѣрова (приготовляется къ печати) . . . . . — —

ПОЛНЫЯ ОПЕРЫ ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО ВЪ ЧЕТЫРЕ РУКИ:

Жизнь за Царя. Народная опера въ четырехъ дѣйств. съ эпилогомъ, муз. М. И. Глинки . 20 —

Травіата. Опера, музыка Верди . . . . . . 7 —
Трубадуръ. Опера, музыка Верди . . . . . . 7 —

ПОЛНЫЕ БАЛЕТЫ ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО ВЪ ДВѢ РУКИ:

Дочь Фараона. Большой балетъ въ трехъ дѣйствіяхъ и девяти картинахъ, съ прологомъ и эпилогомъ, музыка Ц. Пуни . . . . 8 —
Золотая рыбка. Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйствіяхъ, музыка Л. Минкуса . . . . . 6 —

Конекъ Горбунокъ или Царь дѣвица. Волшебный балетъ въ четырехъ дѣйствіяхъ и девяти картинахъ, музыка Ц. Пуни . . . . . 10 —
Сирота Теолинда или духъ долины. Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйствіяхъ съ прологомъ, музыка Ц. Пуни . . . . 6 —